

Téléromans : personnages et dialogues

François Baby

Numéro 3, automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041044ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041044ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Baby, F. (1987). Téléromans : personnages et dialogues. *L'Annuaire théâtral*, (3), 97–126. <https://doi.org/10.7202/041044ar>

NOTE DE RECHERCHE

François Baby

Téléromans: personnages et dialogues¹

AU COURS de ses 35 ans d'existence, la télévision québécoise a développé une formule très particulière d'émissions dramatiques, les téléromans, qui sont devenus avec le temps un véritable genre télévisuel distinct. Constitués de séries de courtes émissions dramatiques hebdomadaires et construites de façon particulière, ils sont étalés sur une ou plusieurs saisons. À cause de leur très grande popularité et de l'importance qu'on leur a accordée dans les grilles-horaires, elles ont profondément marqué le développement de la télévision québécoise. Certaines de ces séries ont fait les belles heures de notre télévision. À Radio-Canada: *la Famille Plouffe*, *le Survenant*, *Cap-aux-sorciers*, *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *la Pension Velder*, *Septième nord*, *Rue des Pignons*, *Terre humaine*, *le Temps d'une paix*. Pour la chaîne privée TVA: *Cré Basile*, *Symphorien*, *les Berger*, *le Clan Beaulieu*, *Peau de banane*.

Les téléromans ont longtemps été l'apanage exclusif de Radio-Canada, dans la mesure où cette société a exercé, de 1952 à 1961, un monopole sur la télévision québécoise. Cette forme d'émission constituait un élément si important de sa programmation que, à part quelques exceptions, elle a mis régulièrement à l'horaire deux, trois, voire même jusqu'à quatre nouveaux téléromans par année². On dit par exemple, que certains épisodes des *Belles Histoires des pays d'en haut* attiraient jusqu'à 3.5 millions de spectateurs et spectatrices³. C'était évidemment au temps où

¹ Cet article est tiré d'une communication faite à un colloque conjoint des Associations AQEC et CFSA.

² Voir note 14. Voir aussi l'annexe A.

³ P. Richard, *25 ans de télévision au Québec*, Montréal, Québecor, 1986, p. 54.

Radio-Canada exerçait un monopole complet sur la télévision francophone au Québec⁴. Par ailleurs, certains épisodes de *Cré Basile*, diffusé plus tard par TVA qui, à l'époque, n'avait pas encore atteint la capacité de rayonnement de Radio-Canada, avaient été vus malgré tout par plus de 430,000 foyers au Québec⁵ (pendant que son vis-à-vis *Batman* en attirait à peine 66,000). Mais, comme nous le verrons, la palme revient sans doute à une série récente, *le Temps d'une paix*, dont certaines émissions ont été vues par au-delà de 2.5 millions de téléspectateurs et téléspectatrices, et cela, malgré le fait qu'on peut capter maintenant un très grand nombre de chaînes de télévision au Québec!⁶ Pour atteindre un succès comparable, il faudrait par exemple, qu'une série comme *Dallas* soit vue chaque semaine par au delà de 85 millions d'Américains et d'Américaines.

En 1961, Télé-Métropole, nouvelle chaîne privée qui devient par la suite la tête de réseau de la chaîne TVA, fait son apparition à Montréal et se partage peu à peu l'auditoire avec la société d'État. Désireuse de bénéficier elle aussi de l'immense popularité des téléromans, elle commence en 1965 à produire et à diffuser son premier téléroman, *Cré Basile*. Ce sera un formidable succès, dans la mesure où cette série deviendra, quelques mois plus tard, l'émission de télévision la plus écoutée alors au Québec⁷. Son succès durera d'ailleurs plusieurs saisons.

Depuis des années, à cause des téléromans, des millions de téléspectateurs et de téléspectatrices québécois se rivent, chaque semaine, à leur petit écran pour suivre fidèlement les aventures de leurs séries préférées. En effet, les téléromans ont toujours compté et comptent

⁴ Radio-Canada diffusait ses émissions grâce à certaines stations de base qui lui appartenaient et à un groupe de stations affiliées qui devaient, en vertu de leur entente avec Radio-Canada, diffuser la plupart des émissions du réseau. Ce monopole sera aboli en 1960 par l'octroi d'une licence à la station montréalaise Télémétropole et, par la suite, de la permission de constituer un réseau privé.

⁵ P. Richard, *op. cit.*, p. 248.

⁶ On peut en effet capter au Québec un nombre considérable de chaînes de télévision qui couvrent le territoire en tout ou en partie: Radio-Canada, TVA, Quatre-Saisons, Radio-Québec, Pathonic, Cogeco, CBC, etc., en plus de dizaines d'autres stations qui sont disponibles par câble.

⁷ P. Richard, *op. cit.*, p. 248.

toujours parmi les émissions de télévision préférées des Québécois et des Québécoises. Pourtant le nombre de téléromans diffusés par l'ensemble des chaînes de télévision québécoise a connu il y a quelques années une baisse assez sensible. Par exemple, il n'en restait plus que 10 dans les grilles-horaires de la saison de télévision québécoise 1984-85⁸. Cette situation était sans doute attribuable à la fois à leur coût élevé de production et à la disponibilité de certaines émissions populaires dont le coût d'acquisition ou de production était sensiblement moindre. Ainsi, la chaîne privée TVA en était arrivée à ne presque plus diffuser de téléromans à cette époque. Néanmoins, la guerre des indices d'écoute que se livrent nos chaînes et la très grande popularité des téléromans ont amené celles-ci à réviser leur politique de programmation et à accroître sensiblement le nombre de ce genre de séries inscrites dans leurs grilles-horaires depuis quatre ans.

Ainsi, on retrouvait 15 téléromans dans les grilles-horaires en 1985-86, 13 en 1986-87 et 17 en 1987-88 (en ne comptant que pour un le téléroman quotidien de la chaîne Quatre-Saisons)⁹.

Depuis la saison 1984-85, Radio-Canada a diffusé pas moins de 30 téléromans, tandis que TVA, pour sa part, en a diffusé 22. En 1987-88, cette répartition s'est modifiée, puisque TVA diffuse maintenant 9 téléromans tandis que Radio-Canada n'en diffuse que 6¹⁰. Ces émissions ont une durée de vie très variable. Ainsi, sur les 70 séries différentes diffusées par Radio-Canada au cours de ses premières 30 années d'existence, 33 séries, soit plus de 45% n'auront duré qu'une saison¹¹. Avec les années cependant, les choses ont changé, et mises à part de remarquables exceptions comme *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *Rue des pignons* ou *les Berger*, la durée de vie moyenne d'un téléroman est maintenant plutôt de 3 ou 4 saisons, rarement 5.¹²

⁸ Compilé à partir de plusieurs numéros de la publication *TV-Hebdo*.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir la note 16.

¹¹ Voir la note 24.

¹² Voir l'annexe B.

Ainsi, depuis 35 ans, saison après saison, les indices d'écoute sont si élevés que chaque année, on en trouve régulièrement quelques-unes parmi les dix émissions de télévision les plus écoutées au Québec. Pour la saison 1986-87, par exemple, on retrouvait 5 téléromans dans le groupe des 10 émissions les plus populaires de la télévision québécoise. Ils occupaient même les deux premières positions, avec *le Temps d'une paix* (R.-C.), en première, et *Peau de Banane* (TVA), en seconde. Dans le reste du peloton, on trouvait: *Lance et compte* (R.-C.), *Entre chien et loup* (TVA), *l'Or du temps* (TVA) et *Des dames de coeur* (R.-C.)¹³.

Pour bien saisir dans toute sa complexité, la spécificité du genre distinct que constituent les téléromans, nous allons voir la façon dont ils sont construits sous deux aspects principaux: le type de personnages mis en cause et le type de dialogues qu'on leur prête. À cet effet, après avoir d'abord développé quelques notions théoriques nécessaires sur les personnages et sur certains concepts permettant de spécifier la construction des dialogues, nous rappellerons brièvement certaines caractéristiques générales concernant la forme et le contenu des téléromans, puis, à l'aide de ces notions, nous proposerons quelques conclusions à l'étude faite à partir de trois téléromans parmi les plus populaires de la télévision québécoise: *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *le Temps d'une paix* et *Lance et compte*.

1. La construction des personnages¹⁴

Si la construction du récit a été étudiée de façon assez systématique et sous la plupart des principaux aspects, en littérature, au cinéma et, jusqu'à un certain point, à la télévision, il n'en n'est pas de même de la construction des personnages. C'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit de la construction des personnages à la télévision, sujet pour lequel

¹³ Étude effectuée par la firme Cossette Communication et rendue publique en novembre 1987.

¹⁴ J'emprunte les propos qui suivent sur la construction des personnages à une communication que j'avais donnée au colloque ci-haut mentionné.

on a fait très peu d'études jusqu'ici. Sur ces questions, les théoriciens ont surtout privilégié la proposition selon laquelle le récit en se développant permet en même temps aux personnages de se développer. On a beaucoup moins étudié la proposition inverse, qui est pourtant celle que favorisent probablement le plus souvent les praticiens: les personnages en se développant permettent en même temps au récit de se développer. En conséquence, il existe relativement peu d'études sur la construction des personnages, sinon des considérations très générales, dans ce qui se veut les parfaits manuels du parfait scénariste, du genre «How to write... and sell your script», «The perfect scriptwriter manual...» et autres ouvrages du genre, mais c'est bien peu.

Il faut cependant souligner ici l'existence d'une approche théorique: la sémiologie. Je pense d'une manière spéciale aux travaux du sémioticien français Philippe Hamon sur la sémiologie du personnage¹⁵. Mais la nature du projet sémiologique est très particulière puisqu'il vise la construction éventuelle d'une grande grammaire unifiée des phénomènes humains. Si ses constats sont intéressants, ils n'en sont pas moins partiels, par définition. Les analyses ne permettent en effet de décrire que certains aspects du phénomène étudié, et encore il s'agit d'aspects cachés, de dimensions discrètes des choses, et qui sont la plupart du temps très éloignées des préoccupations des écrivains et des scénaristes.

Pour étudier la construction des personnages, c'est surtout le point de vue des praticiens et praticiennes qui a retenu mon attention. En réfléchissant sur mon expérience de scénarisation et en discutant beaucoup avec des auteurs et auteures, scénaristes, dialoguistes, écrivains et écrivaines, j'en suis arrivé à préciser progressivement ce qui me semble être une approche qui permet à la fois une élaboration de concepts intéressants, inspirés par la théorie de la communication, et l'utilisation d'un outil de travail pour les praticiens.

Parmi tous les facteurs intervenant dans cette construction des personnages, il m'est apparu que celui qui dominait était l'*unité* d'un

¹⁵ Voir Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

personnage, la *cohérence dramatique* qui le caractérise. Dans leur travail, les scénaristes et les auteurs cherchent constamment à savoir si le développement proposé est cohérent avec le personnage tel qu'il a été défini et tel qu'il a évolué à venir jusque là. C'est donc au mode de construction de cette cohérence, ou plus exactement de sa topique, de son lieu d'origine, que j'ai d'abord consacré mes recherches. Sans prétendre à une typologie exhaustive, je considère qu'il y a à la télévision, comme au cinéma ou en littérature, au moins quatre façons fondamentales de construire les personnages d'un récit quant à la topique de leur cohérence dramatique (dans ce cas-ci, même l'incohérence peut être une forme de cohérence). À ces quatre catégories de base s'ajoutent évidemment la multitude de combinaisons possibles entre ces diverses catégories.

1) *Le personnage dont la cohérence provient de sa structure interne:*

Il s'agit du personnage qui tire son unité, sa force d'action et sa cohérence dramatique essentiellement de sa structure interne, de son organisation intérieure «structurée ou non»: motivations, attitudes, valeurs, psychologie, etc., ou dans l'évolution qu'elle subit au cours du récit. Le comportement de ce personnage constitue une suite de manifestations extérieures de cette structure interne que nous sommes appelés à découvrir au fur et à mesure de la progression de l'action.

Les personnages de Montherlant, par exemple, sont souvent construits de cette façon. Au cinéma, je songe aux personnages du film *Ma nuit chez Maude* du cinéaste français Éric Rohmer. Ce mode de construction est rarement utilisé à la télévision qui a plutôt tendance à favoriser les choses simples et faciles de compréhension, ce que ne permet pas toujours aisément cette façon de faire. On en retrouve quand même quelques exemples dans certaines grandes dramatiques télé.

2) *Le personnage dont la cohérence provient d'une enveloppe externe:*

Il s'agit de celui dont la cohérence dramatique, la force d'action sont en quelque sorte données d'entrée de jeu, comme si elles provenaient d'attributs appartenant à une sorte d'enveloppe externe très prégnante dont le personnage semble revêtu. On perçoit ce genre de personnage un peu comme on perçoit une sculpture: d'abord par ce qu'on en voit. Cette

sorte d'enveloppe est essentiellement constituée par la force d'action du personnage elle-même. Elle est sa capacité d'agir sur le développement de l'action, sans égards particuliers aux racines profondes qu'elle peut avoir à l'intérieur.

Les personnages de Balzac sont souvent un bon exemple de ce genre de construction. Au cinéma, ils sont légion. Je songe entre autres à des prototypes du genre: les personnages de Ken Russel dans *China Blue*. Ils sont aussi très nombreux à la télévision, car il s'agit de personnages forts, prégnants et faciles à saisir. Ce sont par exemple, les personnages par excellence des «Serials» et des «Soaps».

3) *Le personnage dont la cohérence est assurée par les situations dans lesquelles il est placé:*

C'est celui qui tire sa cohérence dramatique des situations dans lesquelles il est placé et pour lesquelles il possède une capacité spécifique de réaction. C'est, si l'on veut, une sorte de balle de caoutchouc qui rebondit plus ou moins bien lorsque lancée dans une situation donnée. Il est donc doté d'un certain coefficient d'élasticité et de malléabilité suffisant pour lui permettre de réagir à une situation ou à son évolution.

C'est le personnage par excellence des comédies de situation au cinéma ou à la télé, particulièrement pour les comédies de situation américaines. Je dois ajouter cependant que ce n'est pas forcément le type de construction le plus utilisé pour les personnages de téléromans québécois appartenant au genre comique. Comme il s'agit de constructions mixtes, on trouve le plus souvent des constructions du type 2, et surtout du type 4.

4) *Les personnages construits à la façon de ceux de la littérature orale traditionnelle:*

Ils tirent leur cohérence et leur unité dramatique de la «performance en situation» réalisée par leur auteur. Quand je parle de «performance en situation», je fais référence entre autres aux remarquables travaux sur le

folklore de Ben-Amos et Goldstein dans *Folklore Performance and Communication*¹⁶.

Ce concept rappelle que tout conte de folklore est essentiellement le résultat d'une performance dynamique en situation du conteur avec son auditoire qui, par ses réactions, l'amène à développer différemment son récit. Les personnages de ce genre sont donc fondamentalement constitués d'un agrégat ou d'une accumulation plus ou moins homogène d'attributs ou de traits caractéristiques propres aux types de personnages auxquels ils appartiennent, à leur fonction ou à leur rôle dans le conte. Ces traits distinctifs ne sont pas d'abord choisis par le conteur pour leur pertinence directe au développement dramatique, mais plutôt pour leur capacité de produire un effet particulier sur l'auditoire.

Cette recherche d'un effet narratif est donc à l'origine de la cohérence dramatique du personnage. Au cours de sa performance, le conteur donnera un premier trait à un personnage. S'il a du succès, en vertu du principe de «performance en situation» et de son corollaire, celui «d'auto-correction» du conteur, neuf fois sur dix il exploitera ce «filon» en continuant à ajouter des traits de même nature, jusqu'à épuisement du sujet, saturation de ses auditeurs ou lassitude de sa part. Il ne se soucie pas tellement de savoir si ces digressions peuvent produire des distorsions importantes dans le personnage ou le récit. Le personnage en vient donc à se définir progressivement par des additions de traits caractéristiques susceptibles de produire un effet. Ceci explique bien la nature très spéciale de la cohérence dramatique de ce genre de personnage et les déformations souvent majeures qu'ils subissent sous l'effet de l'influence exercée sur le conteur par les réactions de l'auditoire.

Ce mode de construction n'est pas exclusivement réservé aux contes de folklore ou aux récits oraux. Il peut aussi se rencontrer dans toute autre forme de récit, comme les récits écrits ou même les films. Évidemment, les mécanismes de «performance en situation» et d'«auto-correction» du conteur se manifestent alors différemment, mais ils jouent tout de même. Au moment où il construit son scénario ou son personnage,

¹⁶ Voir B. Ben-Amos et K.S. Goldstein, *Folklore Performance and Communication*, Paris, Mouton, 1975.

l'auteur peut se placer consciemment ou non dans une situation qui, par ses effets, est en tout point similaire à celle de la «performance en situation» du conteur. L'auteur se laisse alors guider par une sorte d'anticipation des réactions du lecteur ou du spectateur. Comme le conteur, il ajoute à ses personnages des traits caractéristiques propres au «filon» qu'il a trouvé, même si ces traits ne sont pas directement reliés à la ligne narrative principale ou au personnage, ou s'ils ne le sont que très indirectement. On imagine facilement le type particulier de cohérence narrative que cette construction donne souvent aux personnages.

Cette pratique est déterminante dans la construction des personnages des téléromans québécois et permet un réajustement permanent selon la réception du public. On en retrouve aussi certains exemples même à la télévision américaine, comme dans le *Cosby Show*, par exemple. Il est aussi couramment utilisé au théâtre québécois, dans les célèbres soirées dites d'improvisation. On la retrouve aussi chez les comiques comme ceux du type «stand up», entre autres.

Avant de passer à la télévision, voyons rapidement un exemple de ce genre de construction dans la séquence 5 d'un film québécois bien connu.

La plupart des personnages du film québécois *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra¹⁷ — considéré par la critique canadienne comme le meilleur film canadien de tous les temps — sont construits de cette façon: Benoît, le servent de messe, Jos. Poulin, le père du jeune Marcel, l'adolescent qui meurt subitement et l'oncle Antoine lui-même.

À ce sujet, dans une séquence caractéristique de ce film, pour construire le personnage du jeune servent de messe Benoît, sans égards particuliers pour la logique du personnage, l'auteur a réuni plusieurs traits qu'on peut considérer comme caractéristiques du comportement typique des servants de messe québécois de cette époque. Ils ont tous la propriété de faire rire l'auditoire:

¹⁷ *Mon oncle Antoine*, 110 minutes, film de Claude Jutra. Scénario: Clément Perron. Prod. 1971, Office national du film.

- retrait du ciboire du tabernacle et imitation des gestes du célébrant avec l'hostie;
- consommation du vin de messe;
- récitation distraite des réponses au célébrant;
- jeu avec un bout de ficelle qu'il a sorti de sa poche;
- déplacements d'un côté et de l'autre de l'autel en restant à genoux;
- gravure du banc de communion avec un canif;
- découverte du prêtre après la messe qui prend à son tour du vin de messe et qu'il fait semblant de bénir;
- sortie de l'église en sautant sur le dessus des bancs d'église.

En réalité, et de toute évidence, aucun servant de messe québécois n'aurait jamais fait tout cela, et surtout pas le même jour. D'ailleurs, cet assemblage de traits de comportement comme servant de messe est, on l'admettra, plutôt difficile à concilier avec la façon dont il se comporte dans d'autres parties du film. On peut expliquer la construction de son personnage par le phénomène de «performance en situation» dans laquelle s'est placé consciemment ou non l'auteur, au moment de bâtir son récit et ses personnages. Il a procédé tout-à-fait comme s'il avait été un conteur de folklore devant son auditoire et «performant en situation».¹⁸

2. Les notions de «hard» et de «soft»

La plus grande partie de l'action et la majorité des interactions entre les personnages au cinéma et à la télévision prennent la forme d'échanges verbaux. C'est dire l'importance des dialogues. Pour en faire l'étude, je propose d'utiliser les notions de «hard» et de «soft», concepts

¹⁸ Je pourrais encore développer beaucoup ce concept, mais l'espace me manque. Je me permettrai de référer ceux et celles qui veulent en savoir davantage à un article que je viens de publier sous le titre de «Pierre Perrault et la civilisation orale traditionnelle», dans les actes du colloque conjoint de l'ACEQ-ACEC tenu au printemps 1986.

significatifs que j'emprunte à la pratique journalistique et qui sont particulièrement bien connus aux États-Unis.

1) *Le «Hard» et le «Soft» en information*

Rappelons brièvement qu'une nouvelle comprend une première partie, le «lead», qui doit normalement contenir l'essentiel de l'information, développée par la suite dans le corps du texte. De cette façon, le «lead» fournit à l'auditoire les éléments nécessaires pour comprendre le reste de la nouvelle et pour donner le ton général à la nouvelle. En journalisme télé, suivant la nature de la nouvelle, suivant son caractère d'actualité plus ou moins brûlante, son importance, son caractère d'urgence, sa «température», pour ainsi dire, on considère qu'il y a des nouvelles «chaudes» («hot») et d'autres, au contraire, qui sont pour ainsi dire «froides» («cool»).

Suivant que l'on a affaire à l'un ou l'autre de ces deux types de nouvelles, il y a également deux façons d'écrire un «lead»: le lead «hard» et le lead «soft»¹⁹. Ces notions de «hard» et de «soft» se rapportent au contenu (centrage, concentration, contexte de référence, choix des informations, accentuation particulière de certains éléments, niveau de détails, etc.) et à son développement, de même qu'à la forme (construction de phrases, choix des mots, ton général, style, etc.). Le «hard» consiste à écrire dans le moins de mots possibles, le plus directement, le plus précisément et le plus clairement possible, en se centrant sur l'essentiel de la nouvelle et en limitant les détails à ce qui est strictement nécessaire. On choisit le contexte de référence qui permet le mieux de mettre en valeur le niveau de saillance de la nouvelle.

Quand on écrit en «hard», on utilise des phrases courtes, percutantes, de style direct, en allant droit au but, avec le concours de mots courts, précis et particulièrement prégnants. Le succès c'est de ne pouvoir retirer un seul mot sans changer la nouvelle.

¹⁹ Voir à ce sujet des classiques du journalisme télévisuel comme, par exemple E. Bliss et J.M. Patterson, *Writing News for Broadcast*, New York, Columbia University Press, 1971.

Pour le «soft», c'est l'inverse. Il s'agit d'une façon plus indirecte de dire les choses, sans un souci aussi poussé pour la précision, la clarté, la concision, l'essentiel. On met l'accent sur d'autres éléments moins fondamentaux, le degré de centrage et de concentration de l'information est moins élevé. Le contexte de référence choisi vise moins à mettre l'accent sur la saillance de la nouvelle que sur l'une ou l'autre dimension particulière. Pour écrire en «soft», on utilise des phrases un peu plus longues, on a recours à des périphrases, on donne souvent plus de détails, on ne se limite plus à l'essentiel, on se préoccupe moins d'économie de mots ou d'idées. Le ton est moins percutant, plus simple, plus familier même, et l'articulation des phrases est beaucoup plus lâche.

Pour synthétiser, on pourrait dire que le «hard» maximise l'information, alors que le «soft» tend plutôt à accroître la redondance.

2) Le «Hard» et le «Soft» dans les dialogues

J'ai pensé que ces deux concepts pouvaient aussi être appliqués, avec les adaptations voulues, à la façon dont sont construits les dialogues utilisés par des personnages des téléromans.

En effet, si on se place dans la même optique, on trouve qu'il y a aussi deux façons de construire des dialogues, qui correspondent parfaitement aux concepts de «hard» et de «soft», tels que définis précédemment. Suivant les personnages et les circonstances, il y a des répliques qui, tant au plan du contenu que de la forme, sont construites en «hard», c'est-à-dire dans le moins de mots possible pour exprimer l'essentiel de l'action, concisément, précisément. Au contraire, d'autres sont construites en «soft», qui expriment indirectement les choses, au moyen de périphrases.

Évidemment, suivant les moments ou les circonstances, un personnage peut passer du «hard» au «soft» ou inversement. Règle générale, on constate que suivant le sujet de l'oeuvre, le genre, le personnage, il y a une forme de constante, une dominante à travers l'oeuvre, et que cette dominante correspond normalement au type de personnage développé. En «hard», par exemple, un personnage ira droit au but et dira «Bonjour,

comment allez-vous?» En «soft», au contraire, il dira quelque chose comme: «Bien oui, ça fait longtemps que je ne vous ai vu, j'espère que les choses ne vont pas trop mal pour vous...» ou autre chose du genre. La réponse en «hard» sera: «Ça va bien», tandis qu'en «soft» elle sera quelque chose comme: «Savez-vous, c'est pas si mal que ça, ç'a bien du bon sens, ça pourrait être mieux, mais ça pourrait être pire....» etc., comme aurait pu dire «Mémère Bouchard» dans le *Temps d'une paix*.

3) *Autres applications*

Il faut noter que ces concepts sont beaucoup plus riches qu'il n'y paraît à première vue et sont susceptibles de plusieurs autres applications. Ils permettent aussi de caractériser par exemple le développement de l'intrigue d'une émission de télé, les comportements et conduites des personnages.

Ainsi, certaines intrigues se développent en «hard», de façon très articulée, avec concision et précision, renforçant ainsi l'intensité dramatique. Le rythme est rapide, avec des épisodes courts, des rebonds nombreux, un récit qui ne conserve que l'action principale et très peu d'actions secondaires. Le récit développé en «hard» privilégie évidemment les unités narratives qui appartiennent à l'ordre de l'action, de la fiction si l'on veut.

Inversement, une intrigue qui se développe en «soft» est caractérisée par un développement plus lent, moins articulé, moins concis, multiple, plus diversifié, un rythme plus lent, des épisodes plus longs et des rebonds dramatiques moins nombreux. Il en résulte une tension dramatique moins intense. On accorde beaucoup plus d'importance aux actions secondaires et, d'une façon générale, privilégie les unités narratives qui relèvent de l'ordre de la narration.

De la même façon par exemple, les comportements et conduites des personnages peuvent aussi être «hard» ou «soft». Ils sont «hard» dans la mesure où ils sont articulés, où ils se limitent à l'essentiel; leurs actes ont des répercussions directes, immédiates et déterminantes sur le développement de l'action. Ce sont des personnages directs, concentrés, concis, précis, incisifs et qui ont des interactions fortes ou intenses avec

les autres personnages. Les comportements sont au contraire «soft» si les personnages ont tendance à tergiverser un peu plus, à agir peu, à adopter une conduite indirecte, plus hésitante, plus imprécise, s'ils ne produisent pas des interactions fortes ou intenses avec les autres personnages et ne font pas avancer l'action de façon aussi déterminante.

On le voit, les applications de ces notions²⁰ peuvent être extrêmement diversifiées et elles permettent de jeter une lumière particulièrement significative sur la construction et le développement des téléromans.

3. Les téléromans québécois

Les téléromans sont une particularité originale de la télévision québécoise et ils n'ont pas d'équivalent véritable sur les chaînes américaines²¹. Même si ces émissions empruntent certains éléments aux «Soap Ops»²² et certains autres aux «Serials» (feuilletons et séries)²³,

²⁰ En fait, j'en suis rendu à penser que les concepts de «hard» et de «soft» sont aussi importants pour l'étude des récits et des personnages, que ceux de «hot» et «cool», proposés par MacLuhan au début des années 60, l'ont été pour l'étude des médias en général.

²¹ Il y a donc fort peu de chance pour qu'un auditoire américain n'ait eu la chance d'en voir et de se familiariser avec ce genre d'émission.

²² Terme pour lequel il n'existe pas d'équivalent satisfaisant en français. «Soap Operas» signifie littéralement «opéra savon». C'est le terme utilisé pour désigner ces dramatiques quotidiennes très mélo, diffusées à la télé américaine durant le jour. L'utilisation du terme «savon» leur vient de ce que, depuis l'époque de la radio et encore dans bien des cas aujourd'hui à la télé, ces émissions étaient commanditées par des fabricants de savon. Certains de ces fabricants ont même fondé leur propre maison de production pour assurer eux-mêmes celle de leur émission.

²³ On traduit souvent «Serials» par «série» ou «feuilleton». Il s'agit d'émissions comme *Dallas*, *Dynasty*, etc. Même si dans l'industrie on les appelle maintenant de plus en plus souvent «Night Soaps», on ne doit pas les confondre avec les «Soap Ops» du jour, car ils en sont malgré tout très différents.

elles en sont quand même très différentes. Elles ont en effet une forme propre, de même que des caractéristiques spécifiques qui en font un genre distinct. Examinons brièvement les principaux éléments qui leur donnent ce caractère distinct dans les deux types différents de téléromans: les *séries dramatiques* et les *séries comiques*.

Les séries dramatiques sont de loin les plus nombreuses, puisqu'elles constituent près des trois quarts de l'ensemble (72% des téléromans diffusés par Radio-Canada entre 1953 et 1982)²⁴. Si l'on retrouve dans cette catégorie quelques rares dramatisations ou fresques historiques ou encore quelques intrigues policières, la très grande majorité est constituée de ce que Radio-Canada appelle des «études de mœurs»²⁵. Il s'agit de la mise à l'écran de fictions portant surtout sur les modes de vie, les comportements, les mentalités d'individus ou de groupes: familles, milieux professionnels, secteurs restreints de la société, coins de quartiers, milieux de vie et institutions. Autre caractéristique fort importante, on peut dire que leurs contenus sont assez typiquement québécois.

Par ailleurs, environ le quart des téléromans sont des séries comiques, dont la très grande majorité est considérée, improprement d'ailleurs, comme des comédies de situation. De fait, comme c'est le cas pour la série américaine *Mash*, par exemple, on devrait plutôt dire qu'elles sont à la fois des comédies de situation et des comédies de personnages.

Examinons quelles sont les principales caractéristiques concernant le format, la diffusion et le contenu des téléromans à la télévision québécoise.

²⁴ Ces chiffres ont été compilés à partir de deux ouvrages de référence sur les téléromans, recueils extrêmement bien documentés et très précieux, publiés par Radio-Canada et aimablement mis à la disposition de l'auteur par le service des Communications de la Société. Il s'agit de: *1952-1977. Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, Société Radio-Canada, 1978; *les Dramatiques à la télévision de Radio-Canada de 1977 à 1982*, Montréal, Société Radio-Canada, 1982.

²⁵ Terme utilisé par les deux ouvrages cités à la note précédente pour caractériser la majorité des séries dramatiques diffusées par Radio-Canada.

A. FORMAT ET DIFFUSION

- *Durée.* Les téléromans durent en général 30 minutes. Il y a eu cependant à cela quelques rares exceptions comme *les Belles Histoires des pays d'en haut* dont, en 1967, après 11 saisons, on a porté la durée à 60 minutes, pour 3 saisons²⁶; et plus récemment, *le Temps d'une paix*, *Des dames de coeur* et *Lance et compte*, à Radio-Canada, ou *l'Or du temps*, au réseau TVA.

- *Fréquence.* Émissions hebdomadaires, sauf pour *la Maison Deschênes*, le nouveau téléroman du réseau Quatre-Saisons, qui est diffusé chaque jour du lundi au vendredi.

- *Heures de diffusion.* Le soir, aux heures de grande écoute, («prime time»). À venir jusqu'à tout dernièrement ils étaient surtout concentrés entre 19h30 et 20h30. Avec la saison 1987-88, la période des téléromans commence maintenant à 18h30 avec la chaîne Quatre-Saisons et les deux autres chaînes commencent pour leur part à 19h00.

- *Soirs de la semaine.* La plupart des téléromans sont diffusés en semaine, avec une très nette prédominance pour le lundi, le mardi et le mercredi. La diffusion le vendredi et le samedi est rare et le dimanche soir, encore plus²⁷.

- *Saison.* En général, pendant la saison d'automne-hiver. Dans le cas de quelques séries, on diffuse en reprise certains épisodes pendant la saison d'été.

- *Distribution.* La distribution n'est pas soumise à des impératifs de genres particuliers comme c'est par exemple le cas pour les «Soaps». On

²⁶ Voir: 1952-1977. *Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, Société Radio-Canada, 1978, p. 371.

²⁷ Voir l'annexe C.

n'y retrouve donc pas l'équivalent des «Soap Studs» ou des «Foam Queens» qu'on retrouve dans les «Soaps»²⁸.

B. CONTENU:

Nous nous arrêterons ici surtout aux séries dramatiques, dans la mesure où elles sont numériquement plus importantes et sans doute plus représentatives du genre lui-même.

- *Sujets*. Les intrigues mettent surtout en cause les passions humaines, les émotions, la sensibilité, les sentiments, avec un accent plus particulier sur tout ce qui touche à l'affectivité.

- *Développement*. Dans le développement on accorde la prépondérance surtout aux relations et aux interactions humaines, aux réactions des humains face aux situations et aux événements auxquels ils sont confrontés, plutôt qu'aux situations ou événements eux-mêmes.

Pour ce qui est des séries comiques, les situations prennent évidemment plus d'importance comme génératrices de l'action. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, il ne s'agit pas cependant de véritables comédies de situation, mais plutôt d'un genre mixte qui implique tout autant, sinon plus, les personnages eux-mêmes. Les remarques qui précèdent s'appliquent donc toujours, avec cependant les adaptations requises par le passage du dramatique au comique.

- *Structures dramatiques*. La structure dramatique est généralement de type classique: structure de type conflictuel, objet de conflit possédant un haut niveau de centralité, mise en cause plus ou moins grave de l'intégrité du ou des personnages mis en scène, avec les conséquences que cela peut avoir pour les êtres qui lui ou leur sont associés.

²⁸ Ces termes sont assez difficiles à traduire. Ils sont utilisés assez couramment aux États-Unis pour désigner (non sans ironie, d'ailleurs, à cause de leur physique et de leur façon de jouer) les jeunes premiers des «Soaps», les «Soap Studs» (littéralement: les «étalons du savon»), et les jeunes premières, les «Foam Queens» (littéralement: les «reines de la mousse»).

- *Construction du récit.* Les téléromans contiennent beaucoup de redondance et peu d'information (au sens de la théorie de l'information). On accorde d'ailleurs beaucoup d'importance à tout ce qui relève de l'ordre de la narration: importance considérable des actions secondaires, des éléments de ventilation, des interactions verbales, et donc des dialogues.

- *Dialogues.* On assiste à un très curieux paradoxe au sujet des dialogues. Les très nombreuses interactions verbales entre les personnages sont, en tant qu'interactions, données dans le mode représentatif («showing»), c'est-à-dire qu'on met directement en action les conversations elles-mêmes. Par ailleurs, par mesure d'économie, leur contenu sert souvent à décrire d'autres actions qu'on ne représente pas à l'écran et qui sont donc données cette fois dans le mode présentatif («telling»).

- *Progression et rythme.* La progression du récit est en général lente, de même que le rythme dans ses principales manifestations: longueur des scènes, changements de lieu, le découpage, etc.

- *Rebonds dramatiques.* Très souvent un épisode est suscité et constitué par un rebond dramatique. Au sein d'un même épisode, cependant, les rebonds dramatiques sont rares. On s'en sert par ailleurs assez souvent à la fin d'un épisode pour amorcer l'épisode qui s'en vient et inciter ainsi l'auditoire à l'écoute.

- *Personnages.* Les personnages sont construits et structurés.

- *Temps.* Les structures de temps sont simples. Le récit suit la plupart du temps la continuité chronologique et l'action se déroule en temps réel. Il y a donc peu d'abrègements. La plupart des intrigues se déroulent à l'époque actuelle.

- *Espace.* Les téléromans utilisent peu de lieux différents, favorisent surtout les milieux urbains, les intérieurs, et plus particulièrement les cuisines.

- *Montage.* Le montage est généralement peu important, tant qualitativement que quantitativement.

- *Continuité dramatique.* La majorité des séries dramatiques sont constituées d'épisodes comportant une certaine continuité dramatique d'une émission à l'autre. Cependant, dans le cas des quelques téléromans constitués d'émissions de 60 minutes, et dans la majorité des séries comiques, chaque épisode au contraire est autonome et forme plutôt un tout dramatiquement complet, sans continuité dramatique d'une émission à l'autre.

Ainsi construits, les téléromans dramatiques se différencient donc nettement des «Soap Ops» de la télévision américaine par plusieurs aspects, dont voici les principaux:

- Le téléroman est beaucoup moins mélodramatique, moins «sentimental» à l'eau de rose ou à la sensibilité mièvre, au romanesque édulcoré que les «Soap Ops».
- La gamme des sujets abordés est plus élaborée et plus variée.
- L'importance des actions secondaires et des éléments de ventilation est sensiblement moindre.
- Même si la progression de l'action des téléromans est lente, elle est quand même passablement plus rapide que celle des «Soap Ops».
- Les personnages sont plus construits, mieux définis et on exploite une gamme beaucoup plus étendue du domaine de leurs réactions.
- Le rythme est plus rapide, les scènes moins longues et le découpage plus rapide que pour les «Soap».

Par ailleurs, ils se démarquent aussi des «Serials» par les principaux aspects suivants:

- Ils accordent beaucoup moins d'importance aux événements, aux situations et à leurs développements que les «Serials».
- Alors que les «Serials» privilégient surtout l'action principale, les

téléromans eux, tout en accordant de l'importance à l'action principale, en accordent davantage aux actions secondaires.

- Les «Serials» favorisent les éléments narratifs appartenant à l'ordre de l'action.

- Les «Serials» favorisent l'action chez les personnages, tandis que les téléromans favorisent plutôt la réaction et ce qui l'entoure (causes, motifs, jugements, etc), sans pour autant pénétrer nécessairement aussi loin dans l'intériorité des personnages que le fait souvent le roman.

- Les structures de temps sont beaucoup moins élaborées que dans les «Serials» et, pour ce qui est de la chronométrie des événements, on trouve moins d'abrègements que dans les «Serials».

- Les scènes sont plus longues et moins nombreuses que dans les «Serials».

- Les lieux sont beaucoup moins nombreux et se situent plus souvent à l'intérieur que dans les «serials».

- Le rythme général est beaucoup moins rapide, la progression de l'action plus lente et le découpage en général lui aussi beaucoup moins rapide.

4. Trois téléromans très populaires

Nous allons maintenant combiner les diverses notions que nous avons développées antérieurement sur les personnages et sur les dialogues, pour tenter de mettre en lumière d'une manière plus spécifique la façon dont sont construits trois téléromans qui ont eu de remarquables succès d'écoute à la télévision québécoise.

Pour illustrer mon propos, j'ai retenu les trois séries qui, au cours des années, ont été parmi les émissions qui ont obtenu le plus de succès auprès du public télévisuel québécois: *les Belles Histoires des pays d'en haut*, *le Temps d'une paix* et *Lance et compte*. Ces trois séries repré-

sentent en effet une sorte de phénomène parmi les émissions de la télévision québécoise, tant leurs indices d'écoute ont été élevés. À cause de ce succès, il m'apparaissait intéressant de voir de plus près comment sont construits leurs personnages, les dialogues et les comportements qu'on leur prête, de même que le développement général de l'intrigue, à la lumière des concepts tels que développés en bref précédemment. L'espace me manque pour publier ici l'analyse détaillée que j'ai faite de ces téléromans. Je me limiterai donc aux conclusions que j'ai pu en tirer.

A. LES BELLES HISTOIRES DES PAYS D'EN HAUT

Ce téléroman présente un cas unique²⁹. La série télévisée a commencé le 8 octobre 1956³⁰ au rythme d'une demi-heure par semaine, portée pour trois saisons à une heure à partir de 1967. À plusieurs reprises Radio-Canada avait tenté de la retirer de l'horaire et ce, malgré son succès — c'était alors le téléroman le plus populaire de la télévision québécoise — mais chaque fois le commanditaire était parvenu à arracher

²⁹ Son auteur, Claude-Henri Grignon, a tour à tour été journaliste, romancier, pamphlétaire, auteur radiophonique, auteur pour le théâtre, scénariste et auteur pour la télévision. De 1936 à 1942, il a publié, sur une base mensuelle, pas moins de 84 essais extrêmement polémiques sur le Québec, la société québécoise, la politique, les lettres, la littérature, etc. En 1933, il avait écrit un roman, *Un homme et son péché*, d'où Radio-Canada tirait à partir de septembre 1939 le radio-roman du même nom diffusé chaque soir pendant 15 minutes, du lundi au vendredi, et qui durera avec un succès phénoménal jusqu'en 1966. Entre temps, deux pièces de théâtre qui avaient eu elles aussi beaucoup de succès auprès du public en avaient été tirées au début des années 40, de même que deux longs métrages, *Un homme et son péché*, en 1948, et *Séraphin*, en 1949, qui ont été parmi les succès de «box office» du cinéma québécois de la première vague.

³⁰ Voir: Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des dramatiques québécoises à la télévision, 1952-1977*, Montréal, Fides, 1977, 252 p.; L. Duchesnay, *1952-1977. Vingt-cinq ans de dramatiques à la télévision de Radio-Canada*, Montréal, Société Radio-Canada, 1978.

un sursis. La série s'arrêtera à la fin de la saison 1969-70. Cette série a été l'objet de plusieurs reprises par la suite³¹.

L'armature dramatique est fort simple. L'action se situe à la fin du siècle dernier. Un avare, Séraphin, parvient à dominer complètement les colons qui, dans la pauvreté et le dénuement, colonisent de peine et de misère la région au nord de Montréal. S'oppose à lui Alexis, homme généreux qui est tout le contraire de l'avare et qui est aimé par la belle, douce et soumise Donaldda. Elle épousera finalement Séraphin pour sauver son père qui doit à l'avare et qui est incapable de rembourser. Grâce à l'argent, l'avare étend progressivement son emprise maléfique sur la région et sur les colons trop démunis pour pouvoir s'en défendre avec succès. À travers ce récit c'est toute l'histoire de la colonisation de cette partie du Québec qui est évoquée³².

Voici maintenant ce que nous permet de constater l'application à ce téléroman des concepts développés précédemment:

1) Ce qui frappe, c'est que tous les personnages principaux de ce téléroman sont construits à partir d'une *cohérence externe*, un peu comme chez Balzac. L'avare est avare, mais on ne saura jamais pourquoi. Il agit toujours au premier niveau, de même pour les personnages d'Alexis, de Donaldda et de tous les autres personnages de la série. Chacun possède une force d'action simple mais efficace, ce qui en fait des personnages très forts.

³¹ Ce programme a été si populaire auprès des auditoires québécois, qu'on a dit que la vie s'arrêtait littéralement au Québec pendant *Un homme et son péché* à la radio, ou, plus tard, pendant *Les Belles Histoires des pays d'en haut*, à la télévision. On saisira tout l'impact de cette radio-télé série en songeant, par exemple, que pendant longtemps au Québec, pour désigner un avare, on disait souvent un «Séraphin» plutôt qu'un avare!

³² Voir Renée Legris, «Un homme et son péché», dans *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, direction Maurice Lemire, éditions Fides, tome II, 1980, pp. 1115-1127 (26 col.); et Id., «La colonisation dans le radioroman: de l'Histoire au mythe», dans *Les Cahiers d'Histoire des Pays-d'en-Haut*, 8e année, no 3, juin 1986, pp. 19-40.

- 2) Le *comportement* de ces personnages se poursuit cependant à peu près exclusivement en «*soft*». Ils agissent peu, lentement, posent une multitude de petites actions qui s'enchevêtrent l'une l'autre.
- 3) Les *dialogues* sont aussi écrits presque exclusivement en «*soft*»: longues périphrases, multitude de mots, contenus extrêmement dilués, approche indirecte des choses.
- 4) Le *développement de l'intrigue* se fait également en «*soft*», avec une progression extrêmement lente, une profusion d'éléments de narration, une multitude d'actions secondaires.

B. LE TEMPS D'UNE PAIX³³

Ce téléroman a rapidement connu un impressionnant succès auprès des auditoires québécois. Dès la fin de la première saison, en 1980-81, il était déjà suivi par une moyenne de 1.500.000 téléspectateurs ou téléspectatrices chaque semaine. Cette moyenne hebdomadaire monta à 1.600.000 l'année suivante, pour atteindre de 2 à 2,5 millions les années suivantes (80% de l'auditoire disponible!)³⁴. Le 30 novembre 1985, l'indice d'écoute atteignait l'incroyable chiffre de 2.871.000 téléspectateurs ou téléspectatrices!³⁵ C'est là plus du tiers de la population du Québec!

L'histoire se situe dans le comté de Charlevoix, à partir de 1919, et raconte le quotidien, les petites et grandes misères des gens d'un village situé à une centaine de kilomètres à l'est de Québec, avec au premier plan les rapports entre des personnages fort bien construits, comme ceux de Rose-Anna, Joseph-Arthur, Mémère Bouchard, etc.

³³ Sur ce téléroman, voir E. Caire (dir.), *La Petite Histoire du «Temps d'une paix»*, Montréal, Libre Expression et Société Radio-Canada, 1986.

³⁴ E. Caire, *op. cit.*, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

La diffusion a commencé le 23 octobre 1980, avec 24 épisodes pour la saison 1980-81 et 26 pour celle de 1981-82³⁶. Mais le décès de l'interprète d'un des personnages principaux (Pierre Dufresne, interprète du rôle de Joseph-Arthur), le 31 octobre 1984³⁷, qui suivait le grave accident coronarien qu'avait subi, en avril 1984, un autre comédien (Yvon Dufour, jouant le rôle du curé Chouinard), força Radio-Canada à interrompre le tournage et la diffusion de la série pour la saison 1984-85. La diffusion reprit le 9 octobre 1985, avec un nouvel interprète dans le rôle de Joseph-Arthur, et elle remporta tout de suite un succès extraordinaire auprès de l'auditoire³⁸. Elle s'est terminée le 1^{er} décembre 1986³⁹, la dernière série comportant des émissions d'une durée d'une heure.

Voici maintenant quelques résultats de l'analyse faite à partir des concepts développés précédemment:

- 1) La construction des *personnages* est différente de ceux de la série précédente. Ils sont plutôt construits à la façon des récits de la littérature orale traditionnelle, c'est-à-dire à partir de la réunion d'une foule de traits caractéristiques des gens et de la vie de cette époque et de cette région.
- 2) Leur *comportement* se traduit à peu près exclusivement en «*soft*», dans la mesure où l'incertitude créée par l'intrigue est faible et que l'action des personnages véhicule plus de redondances que d'information.
- 3) De la même façon, les *dialogues* sont également «*soft*», par une foule de périphrases, de «small talk», de sujets de la vie de tous les jours que l'on étire avec bonheur.

³⁶ *Les Dramatiques à la télévision de Radio-Canada, 1977-1982*, Montréal, Société Radio-Canada, 1983.

³⁷ E. Caire, *op.cit.*, ch. V et VI.

³⁸ *Ibid.*, p. 91.

³⁹ Voir *Les Dramatiques à la télévision de Radio-Canada de 1977 à 1982*, Montréal, Société Radio-Canada, 1983.

4) Finalement, le *développement de l'intrigue* se fait aussi en «*soft*» à travers mille et un détours, avec nette prépondérance de la narration et des actions secondaires.

À part le type de construction des personnages, nous avons donc rigoureusement les mêmes caractéristiques que pour le téléroman précédent.

C. *LANCE ET COMPTE*

Cette série d'émissions diffère des deux premières par plus d'un aspect. À certains égards on pourrait même penser qu'elle pourrait se rapprocher un peu plus du genre «*Serials*» que du genre téléroman, à proprement parler. Mais ce n'est qu'accessoirement seulement, car *Lance et compte* appartient bien par ses caractéristiques essentielles aux téléromans.

C'est une série limitée de 8 émissions hebdomadaires d'une durée d'une heure, racontant l'envers du décor de la vie d'un club professionnel de hockey et de certains de ses joueurs vedettes, depuis le hockey proprement dit, en vue de la conquête du championnat de la ligue, jusqu'aux conquêtes sentimentales auxquelles excellent aussi certaines des vedettes du club.

Dans ce cas-ci aussi, nous nous trouvons devant un remarquable succès auprès du public: en moyenne, pendant la saison de diffusion 1986-87, près de 2 millions de téléspectateurs et de téléspectatrices chaque semaine (ce qui se traduirait, en proportion, par au-delà de 80 millions de téléspectateurs américains). Ce succès résulte sans doute en partie du fait qu'il s'agit de hockey, que plusieurs considèrent comme un sport national. Mais il y a beaucoup plus, à mon sens. La série continuera d'ailleurs à partir de janvier 1988, avec la participation importante de pays européens.

Voici ce que donne l'analyse de *Lance et compte* faite avec les critères proposés:

- 1) Les *personnages* sont construits à la façon des récits de *la littérature orale traditionnelle*, c'est-à-dire, à partir d'une collection de traits caractéristiques de joueurs de hockey, de directeurs d'équipes, de journalistes sportifs, de jeunes filles s'éprenant de joueurs vedettes, etc.
- 2) Le *comportement des personnages* se fait en très grande partie en «soft».
- 3) Si quelquefois les *dialogues* empruntent le mode «hard», il s'agit plutôt d'exceptions, car la majorité du temps nous retrouvons plutôt des dialogues «soft»;
- 4) Le *développement de l'intrigue* se fait également en «soft».

TABLEAU SYNTHÈSE

	<i>Les Belles Histoires</i>	<i>Le Temps d'une paix</i>	<i>Lance et compte</i>
Construction des personnages	Cohérence externe	Civilisation orale trad.	Civilisation orale trad.
Comportement des personnages	«soft»	«soft»	«soft»
Dialogues	«soft»	«soft»	«soft»
Développement gé- néral de l'intrigue	«soft»	«soft»	«soft»

Conclusion

À partir de ce qui précède, on pourrait être tenté de conclure que le traitement en «soft» du téléroman assurerait un certain succès à ce genre au Québec. Ce serait commode, mais à mon avis rien n'est moins sûr. Gardons-nous donc de généralisations hâtives. Les applications que nous avons faites des deux concepts, inspirés par les recherches en communication, sont encore trop peu nombreuses pour pouvoir nous permettre une affirmation quelconque en ce sens.

Tout au plus peut-on faire les constatations suivantes, non seulement à partir des téléromans ou séries dont nous venons de parler, mais des téléromans en général. Généralement le programme se construit en donnant une très grande importance au «soft» dans le développement de l'intrigue, dans le comportement des personnages et dans la construction des dialogues. De même en est-il de la construction des personnages suivant le mode que favorise la civilisation orale traditionnelle.

Ce que nous venons de voir permet-il de jeter quelque lumière sur le succès des téléromans auprès du public québécois? Cette immense popularité n'est certes pas facile à expliquer. Peut-être qu'en mettant ainsi un accent aussi prononcé sur le «soft», le téléroman rejoint certains aspects de la mentalité et de la façon d'être des Québécois et des Québécoises, qui sont sans doute, dans le sens où nous l'avons défini — et dans ce sens seulement — davantage des «soft» que des «hard».

Il reste encore bien d'autres facteurs à identifier pour arriver à dégager l'ensemble des caractéristiques essentielles des téléromans, mais il m'apparaît que nous possédons déjà quelques clés intéressantes.

Évidemment cette recherche est jeune et, comme on dit à la fin d'un téléroman, c'est «à suivre».

ANNEXES

(compilées à partir des deux ouvrages cités à la note 14)

Annexe A

TÉLÉROMANS DIFFUSÉS PAR
RADIO-CANADA - 1953-1982

<u>Saisons</u>	<u>Nombre total télérom.</u>	<u>Nouveaux télérom.</u>	<u>No télérom. ayant duré une saison seulement</u>	<u>G E N Études de mœurs</u>	<u>R E S Séries comiques</u>	<u>Autres</u>	<u>No total d'épisodes</u>
1953-54	3	3	1	2	1	-	52
1954-55	7	5	2	3	2	2	203
1955-56	9	4	3	6	2	1	258
1956-57	9	3	2	6	3	-	283
1957-58	7	2	1	6	1	-	256
1958-59	7	3	3	6	1	-	207
1959-60	7	4	1	6	1	-	259
1960-61	7	2	-	7	-	-	256
1961-62	9	5	5	6	-	3	273
1962-63	7	4	3	5	1	1	212
1963-64	6	3	-	5	1	-	219
1964-65	6	1	1	4	1	1	222
1965-66	4	1	-	4	-	-	148
1966-67	6	3	1	4	2	-	215
1967-68	5	2	1	3	1	1	153
1968-69	5	1	1	3	2	-	183
1969-70	5	1	-	3	2	-	187
1970-71	6	2	1	3	3	-	202
1971-72	5	1	1	3	1	1	147
1972-73	6	2	-	3	2	1	159
1973-74	5	-	-	2	2	1	174
1974-75	7	3	1	3	3	1	216
1975-76	6	2	2	2	3	1	192
1976-77	7	3	1	4	3	-	223
1977-78	6	4	2	2	3	1	158
1978-79	7	3	-	3	4	-	226
1979-80	6	1	1	2	4	-	199
1980-81	6	2	-	4	2	-	206
1981-82	6	1	1	4	2	-	216

TÉLÉROMANS: PERSONNAGES ET DIALOGUES / 125

Annexe B

LONGÉVITÉ DE CERTAINS TÉLÉROMANS DIFFUSÉS PAR RADIO-CANADA

(à l'exclusion des reprises)

<u>Téléromans</u>	<u>Nombre de saisons</u>	<u>Début et fin</u>
- <i>Les Belles Histoires des pays d'en haut</i>	14	1956-70
- <i>Rue des pignons</i>	12	1966-77
- <i>La Famille Plouffe</i> ¹	9	1953-63
- <i>Terre humaine</i>	7	1978-86
- <i>Le Survenant</i> ²	6	1954-60
- <i>Toi et moi</i>	6	1954-60
- <i>Le Paradis terrestre</i>	6	1967-73
- <i>Du tac au tac</i>	6	1976-82
- <i>Le Temps d'une paix</i> ³	6	1980-86

¹ En incluant les suites: *En haut de la pente douce* (2 saisons) et *le P'tit Monde du père Gédéon* (1 saison d'émissions mensuelles de 60 minutes).

² En incluant les suites: *Au chenal du moine* et *Marie-Didace* qui ont duré chacune une saison.

³ Avec une interruption d'un an, au cours de la saison 1984-85, comblée en partie par des reprises.

126 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Annexe C

NOMBRE TOTAL DE TÉLÉROMANS DIFFUSÉS CHAQUE SOIR DE LA SEMAINE PAR LES CHAÎNES QUÉBÉCOISES - 1984-1988

	Lun.	Mar.	Mer.	Jeu.	Ven.	Sam.	Dim.	Total
1987-88	6*	5*	3*	4*	2*	1	-	21 ¹
1986-87	6	3	1	1	1	1	-	13
1985-86	5	5	3	1	-	1	-	15
1984-85	3	1	4	1	1	-	-	10

* Incluant la diffusion quotidienne du téléroman de la chaîne Quatre-Saisons.

¹ La diffusion quotidienne du téléroman de la chaîne Quatre-Saisons est comptée pour 5.